



O OLHAR

Ismael Gomes Afonso | 4120214

Porto' 2014

Coordenação

Jorge Campos

DAI | ESMAE | IPP

MCA_Mestrado em Comunicação Audiovisual

FCD_Especialização em Fotografia e Cinema Documental

UC_Unidade Curricular: Dissertação/Projeto/Relatório para a obtenção do grau de Mestre em Fotografia e Cinema Documental

Área_Cinema Documental

Título: O Olhar – O diretor de fotografia no cinema de autor

Aluno: Ismael Gomes Afonso

Ano: 2013/2014

Professor Orientador Principal:

Jorge Campos

Co-Orientadores:

Pedro Sena Nunes

Francisco Vidinha

Marco Conceição

Nuno Tudela

Adriana Baptista

José Quinta Ferreira

RESUMO: Este projeto propõe um estudo sobre a imagem cinematográfica. A imagem como projeto de relações ou de um conjunto de encontros. Nomeadamente, com o realizador (a equipa), as personagens, o espetador e, desde logo, com o objeto que escolhemos enquadrar. O centro é a direção de fotografia. Contexto a partir do qual proponho pensar a imagem, o ato cinematográfico. Mais do que simples construções qualitativas de beleza, intento demonstrar a importância da função do diretor de fotografia no cinema de autor. Não apenas um operador que resolve tecnicamente as intenções formais de um realizador, mas como alguém que pode acrescentar valor crítico e criativo à narrativa de um filme. Qual a pertinência, ou justificação ética e processual de um diretor de imagem no cinema?

PALAVRAS-CHAVE: Direção de Fotografia; Realização; Cinema de Autor; Imagem.

ABSTRACT: This project proposes a study on the cinematic image. The image as a set of relationships and rendezvous. Namely, with the director (the team), the characters, the viewer and, immediately, with the object that we propose to frame. The center is the director of photography (cinematographer). Context from which I propose to think the image, the cinematic act. More than simple qualitative constructs of beauty, I try demonstrate the importance role of the director of photography on auteur cinema. Not just an operator that solves technically formal intentions of a filmmaker, but as someone who can add value to the creative and critical narrative of a film. What is the relevance, or ethical and procedural justification of a director of image in cinema?

DEDICATÓRIA: Dedico este projeto ao Pedro Colaço do Rosário, que me inscreveu neste mestrado e que me viria a influenciar para sempre. Professor, amigo, companheiro de estrada, existem poucas palavras para descrever a gratidão que sinto. A clareza das suas palavras, a reflexão pela vida, a honestidade, são apenas alguns atributos que lhe marcam e que registam em mim estas memórias. Sabemos da dificuldade na proximidade das relações, e a nossa continua porque a sua experiência aliada à sinceridade assim o permite. Estamos unidos pelo cinema, espero continuar a percorrer muitos quilômetros juntos. Mesmo que o destino nos separe, fica registado que este sonho realizado se lhe deve em exclusivo. Espero que nunca precise de nada, mas estarei na linha da frente. Nem que sejam *umas canelas*. Um abraço.

AGRADECIMENTOS: Agradeço à minha família que tudo fez para que isto fosse possível. À Daniela Sousa pelas noites de compreensão. Ao Diogo Nóbrega na viagem pelo cinema. A todos os meus professores que comigo partilharam o seu conhecimento. Aos meus amigos que sempre me apoiaram.

ÍNDICE:

Só o cinema Introdução: Como o acaso constroí uma opção.....	7
Modos de ver As fronteiras entre a ficção e o documentário. O cinema mutante de Pedro Costa	11
A direção de fotografia entre a película e o digital: A dimensão técnica e a dimensão sociológica Pedro Costa e a função do digital na redução de distância: o caso particular de <i>No Quarto da Vanda</i>	17
A direção de fotografia e a realização Sven Nykvist a Ozu	19
Um olhar em diferentes perspetivas O diretor de fotografia entre a ficção e o documentário. Os dois casos particulares de <i>A Palavra</i> (Diogo Nóbrega) e <i>Deus Sabe</i> (Ricardo Marques).	25
Relatório	27
Ficha Técnica	29
Bibliografia	29
Filmografia	30
Webgrafia	31
Anexos	32

Só o cinema

Introdução: Como o acaso constrói uma opção

Começo pela peculiar vontade de registrar/construir memória. Precede um projeto etnográfico que deriva posteriormente na opção documental. O trabalho sempre se aproximou do *real*. Diz Margarita Ledo Andión, “*Realidad entendida como telón de fondo de lo documental, la realidad es aquello que se nos da a ver, lo que todas y cada una de las personas podríamos ver en un lugar dado y en un momento dado.*”. (Andión, 2005:51) Um princípio realista paralelo aos primeiros filmes. As pessoas que deixavam a fábrica. As fotografias dos cadáveres da Comuna de Paris. Refletir sobre o mundo. O que sobressai é a experiência vivida, o contacto com as pessoas e com situações reais. Vejamos o filme de Manoel de Oliveira, *Aniki-Bóbó* [imagem.1]. Apesar de ser considerado um filme de ficção, foi rodado nas ruas do Porto com pessoas da própria cidade. Este aspeto propicia a que o filme seja evidentemente documental. Na interpretação de Manuel António Pina, “*A verdade é que, em Manoel de Oliveira, documentário e ficção frequentemente coabitam. E, do mesmo modo que Douro, Faina Fluvial integra breves momentos de ficção, não é possível negar aquilo que, em Aniki-Bóbó, também é evidentemente documental.*”. (Pina, 2012:23) Mais do que *construir* uma cidade para criar um filme, o que me interessa é captar as cidades existentes. Partir do *realismo* para pensar o mundo. E haverá melhor instrumento para refletir sobre o mundo que o cinema? Para que tal seja possível, é preciso, conforme Pedro Costa, “*estar no mundo, ver como as coisas são. É preciso uma observação política, económica, moral e estética.*”¹. Revisitando as palavras do nosso poeta, José de Almada Negreiros, “*Conclusão: o papel do cinema é trazer a natureza e o mundo inteiro ao espectador, para que este se informe e disponha da sua própria imaginação.*”. (Negreiros, 1971:95)

Durante este estudo, o visionamento de alguns filmes foram determinantes para desenvolver a orientação no *olhar*. Principiámos pelo ato de revelação. Tocar na ferida. Filme *L'Ordre* de Jean-Daniel Pollet. Em Spinalonga, Grécia, a ilha é utilizada como local de quarentena aos leprosos. Presos e abandonados pela sociedade, foram, horivelmente, deixados ali para morrer. É neste período que Pollet se instala na ilha para acompanhar estas pessoas. Entre elas está Raimondakis, também ele leproso e abandonado por todos nós. A

¹ Conferência de Pedro Costa na Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PBc3d0FgIY4>

lucidez do seu discurso torna o filme mais doloroso, mas o que mais impressiona é a forma como Pollet dignifica estas pessoas, anulando o sentido de reportagem jornalística, muitas vezes recheada de momentos sórdidos. Pelo contrário, Raimondakis transforma-se numa estátua. Atendámos ao seu congelamento através de um plano contrapicado de forma a enaltecer o seu corpo [imagem.2]. Mais do que um filme sobre os leprosos, ele levanta questões sobre a sociedade e, principalmente, sobre traição. Uma traição da sociedade mas também à forma como os media tratavam este caso. Uns com compaixão, outros com repulsa, como o próprio relata. É neste despojo sentimentalista que nos focámos apenas no que Raimondakis é através das suas palavras. Num confronto direto com o espetador, Pollet explora as dimensões do próprio método ao negar a ilustração, enquanto imagem, aumentando a veracidade dos factos. Vagueia pela ilha apelando à sua dimensão de clausura, da não escapatória. Para Gérard Leblanc, *“Os movimentos de câmara, nas suas trajectórias implacáveis e vertiginosas, mostram, incessantemente, e recomeçam as diferentes formas de clausura impostas aos leprosos, desde a ilha cheia de história de Spinalonga até ao hospital moderno.”*. (Leblanc, 2001:184) Esta história que até nas paredes brancas encontramos paralelismos com a doença. É deste olhar que me aproprio de Jean-Daniel Pollet.

“Na origem do seu trabalho encontra-se a mesma cólera, o mesmo nojo de uma sociedade que perdeu ao mesmo tempo o olhar, a palavra e o gesto para se encerrar no circuito infernal das imagens de consumo imediato e dos discursos previamente mastigados. O mesmo nojo e a mesma ambição no que toca ao homem: limpar as palavras, des-cegar as imagens, restabelecer o elo quebrado entre as palavras e as coisas, entre as imagens e o mundo.” (Neyrat, 2001:262)

Encontro noutro realizador a peculiar transformação do olhar, do banal ao magnífico. A abordagem ao local, aparentemente sem influência, passa a ter uma importância fulcral na história do filme. É ele, Johan van der Keuken. Em *To Sang Fotostudio*, não é apenas um estúdio de fotografia, mas toda a cidade de Amesterdão. Não é somente uma variedade racial que passa pelo estúdio, mas sim, uma cidade pluricultural. O que aparenta ser, personagens dentro do documentário, passa a descrever toda a imigração na cidade. Particularizar para ir ao encontro do global. Um microcosmos que poderá representar a humanidade. Pequenos elementos que juntos podem formar um todo. Tal como Herman Slobe [imagem.3]. Um cego que pode representar a cegueira. *Three Portraits*, já não são as personagens que falam, mas sim o homem atrás da câmara. Estes procedimentos alteram forma de *olhar*. Interpreto que esta passagem do particular para o universal ganha uma nova dimensão, como uma chamada de alerta para os pormenores que nos rodeiam. É algo recorrente no trabalho de Keuken.

Através do seu olhar envia-nos uma mensagem. Em *Het Oog Boven De Put*, são filmados os pés das pessoas que vão passando à frente da sua câmara. É todo um extrato social de que nos fala. Conforme Bruno Flament, “*Johan van der Keuken radicaliza o trabalho dos seus fora de campo, ao ponto de fazer o retrato de Trivandrum, capital de Kerala, mostrando apenas pernas ou, até, só os pés; com ou sem sapatos, novos ou gastos até à corda, elegantes ou simplesmente funcionais.*”. (Flament, 2001:109) Este cinema prefigura uma instabilidade de sentidos, na medida em que é constante o relacionamento com o que é filmado/real com a mensagem do realizador, isto é, o seu processo criativo. Um exemplo disso é a forma como Keuken utiliza os sons para evocar sentimentos, tal como a utilização do efeito sonoro das máquinas sobrepostos em outros planos. Creio que este método induz o espetador a não sair da linha de pensamento do autor. As imagens ganham um novo significado quando são confrontadas, sequencialmente, com significados díspares. A Lã/Indústria/Ovelha, em *Temps/Travail*, funcionam por oposição num registo próximo do *Efeito Kulechov*. Existe uma clara relação entre encenação e improvisação. Da sua procura pelo momento espontâneo com a articulação das peças de um puzzle. Uma reconfiguração do espaço, dos movimentos, das vozes. Serge Meurant descreve que, “*A importância da encenação foi sublinhada por Johan van der Keuken que lhe atribui o mesmo peso que o da improvisação. Poder-se-ia falar da simulação, de um filme de ficção, mas em que as pessoas encenam a própria vida sob o olhar de uma câmara.*”. (Meurant, 2001:105) No entanto, para Keuken, filmar *o instante* possui um brilho especial. Procura-se, principalmente, captar o momento. O irrepetível em detrimento do rigor. Não deixando de ser uma solução com cariz experimental, creio na sua aproximação ao *real*. Mesmo que não haja um controlo sobre a ação, sobressai o instante. Existe um prazer neste estilo direto do realizador. Assume a imagem pela sua beleza do momento ou pelo acontecimento. Nas palavras de Johan van der Keuken, “*O que salva as coisas é sentirmos que devemos tirar o máximo do instante. Há aqui um elemento de jogo que causa prazer e esse prazer talvez se sinta quando se vê o filme.*”. (Keuken, 2001:116)

Por último, no campo de um cinema onde o rigor é a palavra de ordem, encontro o português Pedro Costa. É precisamente com Costa que este estudo ganha força e dimensão[imagem.4]. Ele é, de facto, a motriz do meu trabalho, principalmente, pela negação às grandes produções para ir de encontro à visão utópica do real. Um cinema próximo da personagem. Segundo Ricardo Matos Cabo, “*Fidelidade às pessoas, aos espaços, às suas histórias.*”. (Cabo, 2009:13) É este princípio que me permitia equacionar o trabalho dentro das casas das pessoas. A partir dos seus espaços e das suas vidas, contruir uma narrativa que

obedece à visão do realizador. Eram estas tomadas de vista que iriam ajustar a minha posição dentro do documentário/cinema. Procurava, especialmente, o método de trabalho. Neste sentido, existe uma confluência nas palavras do realizador, quanto aos temas de trabalho assim como no seu posicionamento em *No Quarto da Vanda*. A partir de Vanda, falar para o mundo através do cinema. A minha forma de estar sempre se afastou da representação para procurar a verdade. Isto é, a partir da ficção, com o trabalho de atores, procurar refletir neles uma verdade que consciencialize o espetador.

“You can play a scene with documentary precision, dress the characters correctly to the point of naturalism, have all the details exactly like real life, and the picture that emerges in consequence will still be nowhere near reality, it will seem utterly artificial, that is, not faithful to life, even though artificiality was precisely what the author was trying to avoid.” (Tarkovsky, 1987:21)

Creio que seja esta renúncia a que Pedro Costa dedicou o seu trabalho. Depois de *Sangue, Casa de Lava, Ossos*, todos eles trabalhos de cariz ficcional, com grandes produções, com dez mil watts na simulação da luz do dia, procurou um encontro com a realidade que encontrava nos becos do bairro. Eram as histórias das pessoas que deveriam ser contadas.

“Fatalmente, onde há cinema, há um mundo medonho de correrias e simulacros de responsabilidade. Eu queria estar ali, com aquelas pessoas, mas sem esse peso. E o cinema não passava de todo no bairro, nenhum filme podia ser feito aqui. É a força de Vanda: naquele momento, para mim, era preciso encontrar um filme que não fosse um filme, ou pelo menos não um filme como o Ossos.” (Costa, 2012:36)

Era este encontro com as pessoas que o seu trabalho me inspira. Agora, iria de encontro aos temas, às inquietações, às histórias que precisam de ser contadas. Foi assim que me encontrei com as pessoas dentro de um lar de idosos. No lar de um autista. Sempre numa relação de proximidade com as pessoas.

Modos de ver

As fronteiras entre a ficção e o documentário. O cinema mutante de Pedro Costa

Este capítulo principia pela reflexão sobre o modo como observamos as imagens. Um acreditar ou ver entre a ficção e o documentário. Modos distintos que definem a própria obra.

“No filme documentário fica sempre visível, poderosamente presente, algo da realidade viva que o espectador vê, ouve e entende, tal como se estivesse presente no lugar da câmara, coisa que na ficção ele sabe à partida ser ilusão pura: na ficção entre a câmara e o mundo existe um parasita, a mise-en-scene.”²

O facto de o documentário, na sua génese, ser a fixação cinematográfica de imagens reais e não fictícias, transpõe para o espectador um sentimento de que, o que está a ver é realmente assim, *real*. O documentário está associado à captação da vida no momento em que acontece. Recuámos a 28 de Dezembro de 1895, Paris, Salon Indien du Grand Café, situado no subsolo do n.º14 no Boulevard des Capucines. Quando Auguste e Louis Lumière mostraram os seus primeiros filmes, a audiência observou momentos familiares do quotidiano. Na interpretação de Richard Barsam sobre o filme *L’arrive d’un train à La Ciotat*, “*an image so large, so believable, so convincing that some people, imagining that the train was going to come right out of the screen, drew back while others reportedly ran to the back of the room in fright.*”. (Barsam, 1973:3)

O documentário/cinema sempre esteve relacionado com as diversas manifestações e representações da realidade nas artes. Como Barsam sugere, “*the work of the Lumières was another manifestation of art being directed towards the objective world of things to seek a closeness to nature.*”. (Barsam, 1973:3) Neste sentido, é plausível que o espectador associe o documentário à verdade, à ilusão de saber e à noção de credibilidade. Quando o diretor do Teatro Robert Houdin, George Méliès, constrói o seu próprio aparelho, baseando-se no invento dos Lumière, começa a ilusão e a fantasia da realidade. Tal como a inscrição na sua lápide sugere, *Créateur du Spectacle Cinématographique*. A ficção é, talvez, a arte da representação. Para Ricardo Costa, “*a verosimilhança é o estatuto por natureza do cinema de*

² Artigo escrito pelo cineasta Ricardo Costa intitulado “O Olhar Antes do Cinema”. Disponível em: <http://ricardocosta.net/>

*ficção: ter a capacidade de ser exactamente como se fosse na realidade, a capacidade de, como ficção, ser por vezes mais transparente para o espectador que o próprio real.”*³.

Observamos de igual modo as palavras de Pedro Almodóvar, “*É muito precisamente isto o que me interessa no cinema: algo que fala da realidade, que é verdadeiro, mas que para ser perceptível tem que se tornar uma representação da realidade.*”. (Almodóvar, 2006:33)

Por um lado, o espectador do filme documentário ao observar as imagens de situações verdadeiras, lugares verdadeiros, personagens verdadeiras, deixa-se manipular ao ponto de conceber estas imagens como conhecimento/saber. Na ficção, apesar de saber que *à priori* é criada uma ilusão da realidade, o espectador deixa-se levar, não da forma de a transformar em saber, mas na crença de verdade. Segundo Martine Joly, “*Desejamos acreditar na imagem do mundo e não acreditar numa representação do mundo.*”. (Joly, 2002:195)

Creio na aproximação do espectador de ficção ao teatro, na medida em que aceita acreditar no mundo através da representação. Deste modo, precisamos perceber qual é o seu papel no cinema. De que forma é que interage na oposição entre olhar e agir.

“O espectador também age, como o aluno ou o cientista. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares. Compõe o seu próprio poema com os elementos do poema que tem à sua frente. Uma espectadora participa na performance refazendo-a à sua maneira, por exemplo, afastando-se da energia vital que esta supostamente deve transmitir para dela fazer uma pura imagem e associar essa imagem pura a uma história que leu ou que sonhou, que viveu ou que inventou.” (Rancière, 2010:22)

Na interpretação de Ricardo Costa, “*Quando no cinema o plateau é a realidade, a fronteira entre o filme de ficção e o filme documentário é indefinida e ocupa uma zona onde são possíveis experiências que poderão trazer resultados surpreendentes.*”⁴ Atendamos ao filme de Pedro Costa, *No Quarto da Vanda*, o plateau era o próprio quarto de Vanda. A história é conhecida, depois de *Ossos*, Vanda pergunta a Pedro Costa se o cinema tinha que ser sempre assim, tão complicado, com tanta gente? Se não queria filmar no quarto dela e

³ Artigo escrito pelo cineasta Ricardo Costa intitulado “*O Olhar Antes do Cinema*”. Disponível em: <http://ricardocosta.net/>

⁴ Artigo escrito pelo cineasta Ricardo Costa intitulado “*O Olhar Antes do Cinema*”. Disponível em: <http://ricardocosta.net/>

conhecer as suas histórias? Um dia, Costa, bateu-lhe à porta com uma câmara de vídeo, um tripé e três refletores. Esteve por lá durante dois anos, no bairro das Fontainhas. Na análise de Jacques Rancière, Pedro Costa *“Renunciou a explorar a miséria como objecto de ficção. Instalou-se nesses lugares para neles ver a vida dos seus habitantes, para lhes ouvir a fala, para lhes captar o segredo.”* (Rancière, 2012:164)

“No Quarto da Vanda é normalmente considerado um documentário, o que é conveniente mas difícil de sustentar. A intimidade surpreendente com que Costa filma as suas personagens – e elas são personagens, ainda que estejam a representar-se a si próprias – é obtida com esforço, e é o resultado de muitos ensaios. Costa tornou-se amigo e trabalhou durante muitos anos com alguns membros da comunidade das Fontainhas, e a naturalidade e a franqueza com que os actores se entregam à sua (pequena e discreta) câmara resulta claramente dessa solidariedade. Os momentos não são roubados mas ensaiados, registados, e depois organizados de uma forma não muito diferente das elipses narrativas de Ossos.”
(Quandt, 2009:33)

O trabalho de Costa é uma difícil fronteira entre documentário e ficção. Atendamos a dois planos no filme, *No Quarto da Vanda*. O primeiro, na demolição das casas [imagem.5]. Decorre sem qualquer controlo sobre a ação e as personagens, neste caso os trabalhadores. Pedro Costa apenas sabia a que horas as demolições seriam efetuadas. Diz Pedro Costa que, *“No entanto, é um filme muito construído, muito escrito, ainda que não seja no papel. Nenhuma cena foi gravada tal qual. Excepto, eventualmente, os planos da demolição, com as picaretas e os homens do Caterpillar, ou quando se vêem os tectos a cair.”*. (Costa, 2012:63) Este espaço exterior do bairro é aquele em que Costa mais se aproxima do documentário. Uma aproximação ao real e à função de testemunhar a realidade dos acontecimentos. É o plano mais natural, quiçá, de toda a sua filmografia. Com as filmagens a acontecerem por volta do meio-dia, sem qualquer controlo sobre a luz solar, nos seus momentos de maior intensidade e, inclusive, com marcas de reflexos no interior da objetiva. Em comparação com a métrica dos espaços interiores e às características do realizador, estes planos exteriores das demolições denotam uma ausência quase total de jogos de sombras. São os planos mais *duros*, mas talvez os mais fiéis/verdadeiros. Certamente, com maior conotação sociológica e política. Aqueles a que o espetador pode recorrer para observar as demolições do bairro tal como aconteceram. Importante realçar que o som utilizado neste plano, em específico, é direto. Reconhecendo um trabalho extremamente construído, roçando a estetização na imagem, a demolição das casas é aquele em que se nota uma maior ausência do diretor de

fotografia, pelas razões técnicas que lhe são inerentes. Uma *quebra* no olhar de Pedro Costa, onde menos sinto a sua *presença*. Por outro lado, considero o plano de arquivo histórico. Isto é, possui uma função de prova sobre o bairro das Fontainhas. Recorrendo às palavras de Martine Joly, “*A gravação cinematográfica, depois videográfica de determinados acontecimentos históricos, tal como as fotografias de imprensa, tem muitas vezes por função testemunhar a realidades destes acontecimentos, servindo assim como prova de factos históricos ou da actualidade.*”. (Joly, 2002:147)

No sentido oposto, refletiremos sobre o segundo plano, a sequência entre Pedro e Vanda, dentro do quarto [imagem.6].

“Filmámos esta cena pela primeira vez na própria tarde do dia em que a Geny morreu. Começámos não a ensaiar, mas a preparar. A Vanda está sentada como sempre do lado direito, o Pedro à esquerda. Ele começa a falar e eu gravo. Não é uma cena diferente das outras, mas dou-a como exemplo porque as pessoas pensam que foi improvisada. No entanto, é muito contruída e dirigida e uma daquela em que fizemos mais takes. Do primeiro ao último take passaram seis meses. Quando eles dizem: Já sabes o que aconteceu? A Geny morreu ontem, ela já tinha morrido há seis meses. Precisei desse tempo para encontrar a escala e a respiração do plano, e eles precisaram desse tempo para perceber como contar isto. Às vezes, fazemos asneiras apenas por querer apanhar a coisas a quente.” (Costa, 2012:67)

Compreendo as intenções de não tornar o plano sentimentalista, recheado de choros, de momentos sórdidos. Por outro lado, aproxima este trabalho ao teatro/ficção. Mas vejamos com mais atenção esta sequência para aceitarmos que a repetição desta mesma apenas dependia da forma como as personagens/atores contavam esta história real com a devida respiração e escala do plano. Percebemos que o diálogo era mais extenso antes do corte ter sido efetuado. Pedro interpela Vanda, introduzindo um novo tema à conversa. Fala da sua relação com a droga, a sua falta de ar e os seus receios mediante esta condição. Quando Vanda na procura pelo remédio admite ser asmática, Pedro refere que estão mais pessoas com estes sintomas: “*És tu, sou eu, o Pedro da Geninha anda na mesma. Viste a Geninha, de um dia para o outro...*”. É introduzido pela primeira vez, como que de forma espontânea, o assunto *morte da Geny*. Pedro Costa regressa ao plano *colher de prata*. Numa alternância entre estes dois momentos, Costa volta ao quarto de Vanda. Pedro continua com o ramo de flores e Vanda já se encontra com os medicamentos que tanto procurava na mão, mas agora toda a estrutura do plano está diferente [imagem.7]. A câmara está mais afastada, com as linhas a sugerirem um plano menos picado, a luz com diferente densidade, além de que todos

os elementos dentro do quarto estão organizados de forma diferente. Os sacos de plástico, as bolsas, as travesseiras, o cobertor... Isto leva a crer que talvez até o dia de rodagem seja outro em relação ao primeiro momento.

Mas, o que realmente revela este lado mais ficcional do realizador? Talvez nada, até porque sabemos que o filme é bastante construído como afirma o cineasta. Por outro lado, conhecendo o rigor a que nos propõe Pedro Costa, porque é que deixou escapar, ou melhor, porque revelou esta quebra temporal entre os dois planos quando estes pressupõem uma continuidade? Se encenou de tal forma o filme com as personagens, porque aceitou/consentiu a que Vanda consumisse as drogas, vezes sem conta, em frente à sua câmara? Seria relevante para o espetador ou para o cineasta?

De facto, é neste limiar, nestas fronteiras que se questionam mais os valores éticos do cinema/cineasta. Ser fiel à história que queremos contar ou às personagens? De que forma podemos subjugar a vida de uma pessoa para contarmos a nossa história? Deixamos morrer Vanda em prol de mostrar a miséria no bairro das Fontainhas? Terá a personagem da vida real consciência daquilo que irá representar na história do realizador? Numa entrevista em Barcelona, Goran Radovanovic afirma, *“On the other level, I don’t like to manipulate the people in the sense they don’t know that are manipulated, that’s why I paid them. I treat them like actors, and so I don’t have moral problems and I can really manipulate.”*⁵

Muito recentemente, num projeto etnográfico sobre os pastores em Alfândega da Fé, surgiu um momento que me fez refletir até que ponto deveria mostrar/esconder uma imagem. No plano aparecia uma ovelha em pé que comia as folhas de uma cerejeira. Um plano muito bem equilibrado, quer do ponto de vista lumínico, quer plástico. Era também ele preenchido por todo o movimento do animal que, robuscadamente, se levantara em duas patas para que, com esta elevação pudesse chegar às desejadas folhas verdes, em pleno terreno argiloso. Era, de facto, consideravelmente uma boa captação. No entanto, algumas questões foram sendo levantadas pela equipa. Se por um lado, seria um momento portentoso para o espetador, como iria reagir o patrão deste pastor? Pois este momento era um sinal que o pastor não prestava a devida atenção ao seu gado. É, inclusive, um ato de incompetência relativamente aos outros pastores. Por outro lado, estes momentos realmente acontecem em todos os rebanhos. É sob esta permanente vigilância que vive o pastor. É neste contexto que voltamos a levantar os

⁵ Entrevista a Goran Radovanovic no Festival Docúpolis em 2006. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=7uVBtzL_VWE

valores éticos do cinema. Revelamos este momento que confere a veracidade dos factos mesmo sabendo que o pastor fique sem o seu emprego e viva sob uma mancha de incompetência no seu trabalho? Está a personagem ciente do que pode representar este plano? É esta revelação importante para a narrativa do filme?

Não quero anular a importância da revelação no cinema. Nem com isto dizer que devemos ocultar para não *ferir*. É exatamente esta revelação que foi respeitada ao filmar e revelar *Lina* (personagem em *Realidade Sim, Realidade Não, A Que Estiver*), mesmo sabendo que seriam imagens que punham em causa as instituições que nos concediam as próprias instalações para filmarmos [imagem.8]. Creio que filmes como *Feng Ai*, de Wang Bing, têm de ser mostrados ao mundo [imagem.9]. O filme é uma representação da vida quotidiana dos pacientes num hospital psiquiátrico na China. Pessoas indesejadas que são mantidas longe dos olhares públicos. Alguns pacientes são filmados a beberem a própria urina. Estas filmagens podem, também, levantar questões éticas, mas creio que a urgência em revelar as condições precárias a que as instituições deixaram estes pacientes têm de ser reveladas, por mais dolorosas que elas sejam.

Numa recente entrevista, o realizador português Miguel Gonçalves Mendes, expunha o que ele considerava como limites éticos do cinema ou o lugar onde o realizador poderia ou não intervir.

*“Eu defendo que se esta entrevista está a ser uma seca, podes até um dia depois filmar um relógio e em edição fazes como se fosse a ação, desde que efetivamente eu esteja a mostrar que tu estavas farto da minha entrevista e isso era a verdade. O que eu não admito é que fosse mentira e tivesses a fingir que estavas a apanhar uma seca.”*⁶

Ora, é válido em documental, fazer calar um casal no almoço para demonstrar o vácuo num casamento? Talvez estejamos perante aquilo que Johan van der Keuken chama de aproximativo. Ou teatro amador filmado. Rasgarmos com estas barreiras do “documentário” para que com as pessoas da vida real, os não atores, encenarmos o nosso filme. Mesmo que a sua base seja próxima do real, ele torna-se uma obra de pura ficção.

“São verdadeiras encenações mas realizadas de forma aproximativa. São como uma simulação de um filme de ficção pois sente-se muito bem a presença da câmara

⁶ Entrevista a Miguel Gonçalves Mendes no canal RTP2. Disponível em: <http://www.rtp.pt/play/p1500/e159491/bairro-alto-vi>

o que dá origem a uma camada suplementar: estas pessoas estão a representar mas sabemos que representam a sua própria vida e é o relatório documental do modo como lidam com esta situação de ter de representar. É ao mesmo tempo verdade e uma espécie de teatro amador. Contém um forte elemento lúdico e é agradável trabalhar no local com estas pessoas.” (Keuken, 2001:113)

No entanto, ressalva a questão fundamental da ética no realizador. Tem a personagem consciência de que realmente está a representar? Tem consciência do que irá representar? Está ciente da sua transformação em ator amador?

A direção de fotografia entre a película e o digital: A dimensão técnica e a dimensão sociológica

Pedro Costa e a função do digital na redução de distância: o caso particular de *No Quarto da Vanda*

O grande *handicap* do cinema clássico prende-se com as enormes complicações logísticas necessárias à execução de um filme. Com o analógico, o processo é mais moroso e por sua vez mais pensado. Os custos inerentes à película *obrigam* a pensar cada gravação, assim como a necessidade de uma compreensão técnica entre o que é filmado e consequente revelação. No digital podemos rever as imagens, apagar e voltar a regravar. No analógico, as intenções do realizador têm de ser muito bem compreendidas pelo diretor de fotografia, pois com a impossibilidade de visualização *in loco*, cabe a este último albergar a responsabilidade pela mostra da revelação ao realizador, que por norma só acontece no dia seguinte às filmagens. As características técnicas das máquinas de filmar são alvo de estudo, pois entre as marcas existem diferentes relações com as próprias cores e os seus resultados na forma como reagem à luz. Na escolha da sua câmara para o filme *No Quarto da Vanda*, Pedro Costa afirma:

“Escolhi a Panasonic DVX100 sem chegar a fazer testes, por uma espécie de evidência cromática. A Panasonic correspondia melhor às cores do bairro. Não gosto muito do brilho e da aspereza da Sony. A imagem digital é genericamente assim, mas a Panasonic parecia mais matizada, mais monocromática, verde, menos contrastada.” (Costa, 2012:94)

As dimensões técnicas potenciam o trabalho desenvolvido pelo diretor de fotografia e a sua autonomia. Abre espaço a um trabalho mais pessoal/autêntico. A praticidade introduzida

pelo digital na correção de cor veio facilitar os processos, e aumentar o leque de possibilidades.

“Étalonnage quer dizer correcção de cor. Em inglês diz-se grading. Mas eu tinha pouco a corrigir. O digital era um meio novo e eu estava estupefacto e deslumbrado com tamanha simplicidade, com tudo o que podia fazer com ele. Estava grato todos os dias.” (Costa, 2012:152)

Com o analógico, existe a impossibilidade de uma correção de cor pontual no plano, do mesmo modo que obriga à sua uniformidade na sua duração integral. A título de exemplo, no filme *A Single Man* de Tom Ford, existe uma alteração na saturação da cor entre os temas de alegria e tristeza no mesmo plano, algo que seria impossível com o analógico [imagem.10]. Poderia dedicar este ensaio apenas às componentes técnicas que diferenciam a película do digital, mas preferencialmente, interessa perceber de que forma esta passagem influenciou o cinema. A introdução do digital no cinema supõe, não apenas um outro tipo de solução plástica, como de uma diferente relação com os meios e personagens que constituem um filme. A este propósito, João Lopes refere relativamente ao filme *No Quarto da Vanda*:

“A sua utilização de uma câmara digital está muito para além da eventual preocupação de construir um olhar documental sobre a vida num espaço socialmente marginalizado (o bairro das fontainhas). O digital é, aqui, um passo essencial de uma estratégia de aproximação de pessoas e lugares e, mais do que isso, da construção de peculiares formas de cumplicidade cinematográfica.”
(Lopes, 2001:37)

Para o próprio Pedro Costa, apesar da película lhe oferecer “*um tipo de grão, de textura, matérias e massas de cores muito interessantes*” (Costa, 2012:154), o digital viria a proporcionar-lhe uma maior proximidade com o bairro das fontainhas, optando por trabalhar quase sozinho. Reforça Pedro Costa, “*Acontece que passei ao digital por ser prático, mas, no Vanda ou no Juventude em Marcha, a questão ultrapassa o digital, trata-se de uma outra maneira de organizar este trabalho das imagens e dos sons.*”. (Costa, 2012:38) O digital abre as portas a um só criador. A liberdade de filmar sozinho que na interpretação de Carlos Melo Ferreira torna o autor, “*verdadeiro criador de vida em formas para chegar a um outro lado cuja humana transcendência pode já nada ter a ver com o espectáculo.*”. (Ferreira, 2004:444) As novas possibilidades tecnológicas permitem uma maior proximidade, utópica, com o real. De qualquer forma, as constantes inovações com o equipamento cinematográfico poderá não

representar facilitismo conceptual de expressão artística no cinema. Os cuidados aumentam. Em *No Quarto da Vanda*, foram filmadas 120 horas.

“O digital não introduz mas flexibiliza essa possibilidade de um cinema exercido de forma quotidiana como um trabalho realizado dia após dia num fluxo contínuo. Doravante é possível filmar sozinho e quanto tempo se quiser sem chegar à ruína e sem ter de renunciar à qualidade e à nitidez da imagem do cinema tradicional.”
(Burdeau, 2001:86)

Num cinema de âmbito autoral, o digital potencia novas estratégias e procedimentos que permitem dispensar a logística tradicional com o qual o cinema nos habituou. Técnicos, auxiliares, instrumentos, etc... Era isto que permitia a que Pedro Costa entrasse no quarto de Vanda, estando ao pé dela. Vivendo com Vanda. A própria direção de fotografia, tal como até aqui a concebemos, está posta em causa. Eis o que este estudo pretende problematizar. Qual a pertinência, ou justificação ética e processual de um diretor de imagem num cinema com estas características?

A direção de fotografia e a realização

Sven Nykvist a Ozu

Com este estudo sobre o diretor de fotografia no cinema de autor, pretendo aprofundar de que forma pode o responsável pela imagem acrescentar valor às intenções do diretor. Perceber qual a sua posição dentro do cinema de autor. Que relações são possíveis estabelecer com os meios e as personagens, inclusive e principalmente, com o diretor do filme. Qual a razão que motiva o realizador a abdicar do diretor de fotografia? Penso no diretor de fotografia como não sendo apenas um operador que resolve tecnicamente as intenções formais de um realizador, mas como alguém que pode acrescentar valor crítico e criativo à narrativa de um filme. E este acréscimo de valor pode derivar do conhecimento técnico do equipamento, mas que por sua vez também é significado. Isto é, as opções pelo equipamento podem, e devem, resultar numa simbiose entre o pensamento e o significado. Vejamos a experiência de João César Monteiro no contacto com o CinemaScope:

“Não tinha nenhuma experiência com o CinemaScope. Gosto muito do formato. Não estou nada de acordo com o Fritz Lang que dizia que o Scope só era bom para filmar cobras, ou seja para filmar horizontais. Mas o que eu não sabia era que o

Scope coloca imensos problemas de profundidade. Comprime. Eu queria filmar em Scope por duas razões. Para desbloquear um pouco o personagem e para criar situações laterais, como na loja em que às vezes a actividade das raparigas está ao lado, como que separada da actividade de João de Deus. Mas não funcionou. Tinha umas objectivas Cook, muito pouco luminosas. Exigiam demasiada luz. Tivemos de parar para repensar a rodagem.” (Monteiro, 2005:427)

Para o diretor de fotografia todas as capacidades técnicas dos equipamentos são indispensáveis, mas o seu trabalho pode ir mais longe, pois estas características também se unem no campo da significação. Procurar a melhor lente para encontrar o enquadramento; a melhor luz para moldar os objetos; a distância hiperfocal; a altura da câmara; enfim, são várias as preocupações não só técnicas mas que determinam o significado da ação. Procura-se, essencialmente, uma melhor compreensão nas intenções do realizador, de forma a que o trabalho do responsável pela imagem possa ir de encontro ao pretendido, além de que deve potencializar e sugerir novos procedimentos. De que forma filmar uma personagem e captar o seu rosto, no sentido de encontrar o seu posicionamento mais justo? É o grande plano por si só suficiente para expor os sentimentos da personagem?

“O rosto é esta placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial da sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todas as espécies de pequenos movimentos locais que o resto do corpo mantém em geral escondidos. E cada vez que nos descobrimos em qualquer coisa esses dois pólos, superfície reflectora e micro-movimentos intensivos, podemos dizer: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi «encarada» ou melhor «rostificada», e, por sua vez, ela encara-nos, olha para nós... mesmo se ela não se parece com um rosto. Deste modo, o grande plano do pêndulo. Quanto ao próprio, não se dirá que o grande plano o trata, lhe faça sofrer um tratamento qualquer: não há grande plano de rosto, o rosto é em si mesmo grande plano, o grande plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afecto, imagem-afecção.” (Deleuze, 2004:125)

Encontrado o rosto, podemos potenciá-lo ou inferiorizá-lo, através do ângulo em que nos predispomos a registar a personagem. Uma das características na alteração de ângulo é aumentar/diminuir volume pela deformação de perspetiva. Recordemos, a título de exemplo, a sequência de planos entre a autoridade e os trabalhadores no filme *Douro Faina Fluvial* de Manoel de Oliveira [imagem.11]. O contrapicado no agente de autoridade exprime o seu poder em detrimento dos trabalhadores. Estes últimos num plano picado, como que a esmagá-los, isto é, a inferiorizá-los. Um trabalho paralelo ao que Eisenstein já havia explorado em filmes como *A Linha Geral* [imagem.12]. De resto, o trabalho de Eisenstein é um livro sobre

a significação da composição e montagem. Essencial para o responsável pela imagem albergar a importância da significação aliada à técnica.

“Produzir uma nova qualidade, operar um salto qualitativo, é o que Eisenstein reclamava para o grande plano: do pope-homem de Deus ao pope-explorador de camponeses; da cólera dos marinheiros à explosão revolucionária; da pedra ao grito, como nas três posturas de leões de mármore («e as pedras rugiram...»)).”
(Deleuze, 2004:127)

O cinema começa com a luz. É com a luz que construímos imagens, e com ela todo o movimento ganha vida. A importância da luz é fulcral para uma película, não apenas pela revelação, mas pela delinação estética do filme.

“Gentle light is what you might use if you’re photographing a woman and you want her to look very beautiful and soft. Dreamlike light is also very soft. I prefer to achieve this with light rather than low-contrast filters. Living light has more contrast and vitality, while dead light is very flat with no shadows. Clear light is more contrasty, but not too much. Misty light might involve the use of smoke. Violent light is contrastier than living – such subtle distinctions influence how an audience perceives and reacts to the images on screen. Spring-like light is a little warmer. Falling light is when the angle is very low and you get elongated shadows. Sensual light is for love scenes.”⁷

São estas variáveis de sentimento que proporcionam ao diretor de fotografia criar a sua imagem. Diz Pedro Costa, *“Estética é sentimento.”*⁸. O que faz optar por um *fresnel* ou lâmpadas fluorescentes, abrindo espaço a uma criação criativa pela imagem que define cada diretor de fotografia.

“Parto del realismo. Mi forma de iluminar y de ver es realista. No utilizo imaginación, utilizo la observación. Voy a una localización y observo dónde cae la normalmente; me limito a captarla tal y como es o a reforzala si es insuficiente.”⁹

Aparentemente poderá pensar-se que num trabalho com características realistas o trabalho seja mais simplificado. Reforça Robert Bresson, *“Eles pensam que esta simplicidade é sinal de pouca invenção.”*. (Bresson, 2000:67) Na ficção, existe maioritariamente um

⁷ Entrevista a Sven Nykvist no livro *Cinematography Screencraft* por Peter Ettegui. Disponível em: <http://fleetfilms.blogspot.pt/2010/07/sven-nykvist-interview-from.html>

⁸ Conferência de Pedro Costa na Mostra Internacional de Cinema Europeu Contemporani 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=PBc3d0FgIY4>

⁹ Livro *Días de Una Cámara* com entrevistas a Néstor Almendros. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoev69vMzV6cTA3Mk5zUFk/edit?pli=1>

padrão para a construção da luz. Iniciada com uma luz principal (*Key Light*), uma luz de preenchimento (*Fill Light*) e uma de recorte, normalmente utilizada nas retaguardas dos atores. Também existem menos limitações, pois como as filmagens são efetuadas em estúdio, são raras as vezes em que existem tetos na *mise-en-scène*. Isto permite uma maior liberdade nos ângulos de incidência, bem como na inserção de luzes pontuais, o que permite destacar objetos ou personagens separadamente. No documentário, ou em intenções de preservar as condições realistas dos espaços, o trabalho da fotografia é mais limitado. Está, *a priori*, condicionado pelos espaços e tetos já existentes. É um trabalho, maioritariamente, de adaptação. A luz é potenciada na sua fonte natural, chegando às personagens com características difusas. A utilização de espelhos ou luzes incidentes em refletores, faz com que a luz se espalhe no cenário obtendo uma luz mais *natural*. Isto é, a luz invade o espaço uniformemente eliminando as sombras marcadas. Desta forma, o próprio posicionamento da personagem/objeto/câmara necessita de um estudo na sua colocação no espaço. Estas decisões estão intrinsecamente ligadas com o tipo de produção do filme. No caso de grandes produções, existem vários elementos conectados à imagem, desde o técnico de iluminação ao operador de câmara, o que pode limitar ou deturpar uma autonomia na consignação do responsável pela imagem. O facto de existir um guião e um *storyboard* com as instruções do realizador, automatiza os procedimentos e por sua vez as definições das tarefas de cada operador. Segundo Nestor Almendros, “*En caso límite de las grandes superproducciones, donde abundan los efectos especiales, no se sabe muy bien quién es el responsable de la fotografía, cuya paternidad escapa a todo y a todos.*”¹⁰. Por outro lado, em pequenas produções ou em casos em que o trabalho seja a procura de preservar o espaço cénico real, como é em grande parte o caso do documentário, o diretor de fotografia tem espaço, inclusive, para delinear o enquadramento, aproximando o seu trabalho à realização cinematográfica.

*“En el extremo opuesto, un director de fotografía que colabora en una película de pequeño presupuesto con un realizador inexperto o principiante, puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena.”*¹¹

¹⁰ Livro *Días de Una Cámara* com entrevistas a Néstor Almendros. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoev69vMzV6cTA3Mk5zUFk/edit?pli=1>

¹¹ Livro *Días de Una Cámara* com entrevistas a Néstor Almendros. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoev69vMzV6cTA3Mk5zUFk/edit?pli=1>

Em todo o caso, não cabe ao diretor de fotografia realizar. Nas palavras de João César Monteiro, “*Talvez seja moda, mas agora acha-se que são os diretores de fotografia que fazem os filmes.*”. (Monteiro, 2005:427) De facto, creio que a função do responsável pela imagem é auxiliar o realizador, quer aumentando os seus conhecimentos técnicos, quer sugerindo novos procedimentos, numa relação de proximidade que amplie as possibilidades aliadas às suas intenções.

*“En cualquier caso, el director de fotografía debe intervenir cuando los conocimientos técnicos del realizador no son suficientes para materializar en términos prácticos sus deseos artísticos. Debe recordarle algunas leyes ópticas, cuando no se tienen en cuenta. Pero, ante todo, no debe olvidar que está allí para ayudar al director.”*¹²

Em última análise, o que deverá sobressair são as intenções do realizador em detrimento do estilo do diretor de fotografia. Em alguns casos a linha que separa estas funções é muito ténue, pois num cinema com as características em que existe liberdade para o diretor de fotografia assumir, entre muitas diretrizes, o próprio movimento do plano, o seu toque no filme será mais preponderante. No entanto, creio que um filme nunca deverá ser uma importação do estilo do diretor de fotografia, nem a execução obstinada de um realizador que inviabiliza qualquer procedimento criativo/sugestivo à película por parte do responsável pela imagem. Nesse caso, o diretor de fotografia passa a ser um operador de câmara, executando estritamente as ordens do realizador. É o caso de Yûharu Atsuta, diretor de fotografia em muitos filmes de Yasujiro Ozu, que em *Tokyo-Ga* de Wim Wenders admitiu utilizar a mesma objetiva (50mm) durante toda a obra em conjunto com Ozu [imagem.13]. E quando por uma vez sugeriu utilizar uma nova objetiva (80mm), Ozu, após verificar esta nova distância focal, respondeu que era a confirmação que a lente que sempre utilizara era a mais indicada para as suas intenções. De qualquer modo, o trabalho de Ozu é um caso particular. É o resultado de uma procura pela simplicidade e regular significado na posição da câmara. Trabalho este desenvolvido ao longo da sua filmografia. Um exemplo disso é a construção de tripés personalizados para diferentes situações, consoante o tipo de plano. Se fosse um grande plano, a altura da câmara seria superior por uma questão de evitar deformação de linhas, como é o caso do contra-picado. Uma vez definido o enquadramento ninguém se poderia aproximar da câmara.

¹² Livro *Días de Una Cámara* com entrevistas a Néstor Almendros. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoeev69vMzV6cTA3Mk5zUFk/edit?pli=1>

Creio num cinema de relações. Mais do que egos individuais, o trabalho deve ser o do conjunto. Cada executante/função tem o mesmo valor para o filme.

“Así que, por lo tanto, siempre intento ser franco y comprensivo. Las relaciones humanas son tan importantes... Nunca deberíamos imponer nuestras ideas sobre otros. Escuchar, discutir, y alcanzar una solución; eso es lo que satisface a todo el mundo. Por supuesto que no se puede estar rabiando por dentro y no demostrarlo, pero debemos esperar a que los bajos instintos desaparezcan para enfrentarnos a la realidad.” (Nykvist, 2001:197)

São as relações saudáveis que irão fortalecer o filme, aproveitando as virtudes de todos os colaboradores. Não confundo com seriedade no trabalho. É conhecido o rigor que Andrei Tarkovsky aplicou em toda a sua filmografia. Nos primeiros trabalhos com Sven Nykvist, Tarkovsky contrariava as diretrizes da câmara. No princípio, Nykvist pensava que o realizador estava a apoderar-se do seu trabalho, mas após uma conversa percebeu que era o rigor pela cenografia que preocupava Tarkovsky.

“Hace sus películas siguiendo las directrices de la cámara. Esto me contrariaba al principio. Pensé que se estaba apoderando de mi trabajo. Pero tuvimos una conversación franca sobre esto y me explicó que siempre construía sus escenas de esta manera. Y, por supuesto, confiaba en mí en todo lo relacionado con la fotografía. Era la coreografía misma la que lograba a través de la cámara. Cuando Andrei y yo mirábamos a través de la cámara, las cosas resultaban, entonces, bien organizadas y evidentes. Yo me impregnaba de él y de sus intenciones y ya no había más obstáculos ni nervios innecesarios, sólo fascinación y placer.” (Nykvist, 2001:197)

Nem sempre estas relações são duradouras. Existem situações em que se abdica do diretor de fotografia. Um exemplo disso são as imagens que são captadas no momento e possuem valor pelo acontecimento, *in loco*, em detrimento pelo rigor na imagem. Em outros casos, o método de trabalho exige uma compreensão total pelas intenções do realizador, o que por vezes se torna impossível de conciliar. Atendamos às palavras de Pedro Costa em relação ao relacionamento com Emmanuel Machuel após o filme *Ossos*:

“O princípio que impus inquietou muito o Emmanuel Machuel, um homem maravilhoso, um director de fotografia magnífico que trabalhou com Bresson, Pialat e Oliveira e a quem o filme deve muito. Ele compreendia e acalmava todos os meus pânico: «Vamos chegar lá.» Já adivinhava que talvez não pudéssemos voltar a trabalhar juntos. Eu sentia que partia numa outra direcção. Ele próprio disse

depois, numa entrevista, que a imagem de No Quarto da Vanda não podia ter sido feita senão por mim. Eu já não precisava dele, infelizmente...” (Costa, 2012:38)

Torna-se pertinente questionar, porque razão é possível abdicar do diretor de fotografia? Deve-se essencialmente ao digital, na sua redução de meios para operar os aparelhos. O facto do digital permitir que uma só pessoa possa operar a câmara, facilitou o trabalho. Automatizou os processos na construção da imagem. Então, pode o cinema abdicar da direção de fotografia? Creio que não. O autor incorpora as funções do realizador que por sua vez pode incorporar as funções do diretor de fotografia. Apreendendo as características técnicas dos aparelhos digitais, pode o realizador acumular as funções do responsável pela imagem. Da mesma forma que pode o diretor de fotografia incorporar as funções do realizador. Principalmente, num cinema em que os recursos não abundam, como o caso do documentário, deverá o realizador tomar consciência da significação da imagem para construir o seu filme.

Um olhar em diferentes perspetivas

O diretor de fotografia entre a ficção e o documentário. Os dois casos particulares de *A Palavra* (Diogo Nóbrega) e *Deus Sabe* (Ricardo Marques).

Apesar de a rodagem ter começado em finais de Novembro, as repérages, no filme *A Palavra*, tiveram lugar em Julho. Era, também, uma continuação do trabalho de *Realidade Sim, Realidade Não, A Que Estiver* [imagem.14]. A cumplidade entre dois alunos *versus* a necessidade de fazer um filme para um exercício escolar, deliniou as nossas posições. Posições estas meramente protocolares, pois em *Realidade Sim, Realidade Não, A Que Estiver*, não existiu uma fronteira entre imagem e realização. A escolha pelo enquadramento, movimentos de câmara, iluminação, entre outros aspetos, foram alvo de constantes discussões pela melhor solução. Procurámos sempre o lugar mais justo para a câmara e para com as pessoas que filmámos. Estávamos também à procura de um método de trabalho. Uma linguagem. A convergência nas intenções proporcionou um trabalho conjunto que se estendeu em todos os processos do filme, inclusive, no processo de montagem. *No Quarto da Vanda* foi a motriz e inspiração para o trabalho, e sendo este um filme com dimensões *realistas*, procuramos trabalhar, maioritariamente, com luz natural. Deste modo, é um dado adquirido as constantes variantes de luz. As preparações de cena são executadas mediante uma previsão de condições meteorológicas, podendo estas variarem exactamente no momento em que estamos

prontos a filmar. Uma nuvem que se sobrepõe e, de repente, altera todas as condições de luz na *mise-en-scène*. Não há forma de fazer com que a cena não ocorra. A personagem está a fazer uma actividade que só pode fazer naquele momento. Temos de ser lesto em mudar a forma como estamos a filmar, e isso traz consigo uma imediata reflexão. Se necessitamos de mais luz temos de abrir o diafragma na lente, mas isto implica uma perda de profundidade de campo. Este é apenas um pequeno exemplo da multiplicidade de situações que ocorrem quando estamos a filmar o *real*. O facto de existir a possibilidade da realização de diversos ensaios no local, permite um maior conhecimento do espaço e das suas condições de mobilidade, além de aprofundar as incidências lumínicas numa relação temporal. Trabalho este que se prolongou ao filme *A Palavra*. Aceitei o convite do realizador para que o trabalho realizado em Mesão Frio se estende-se ao novo filme. Era uma questão que ultrapassava as máquinas, os procedimentos técnicos ou escolhas de objetivos. Era uma confluência nas ideias e na forma de pensar o mundo. Também era uma questão que me diz muito, e o facto de ter realizado em 2012 um pequeno vídeo sobre o autismo, que viria a ser o vencedor no concurso levado a cabo pela Federação Portuguesa de Autismo, aumentava um aproximar à causa.

Os constantes ensaios dentro da casa do Tiago, permitiam absorver rotinas, momentos do quotidiano que posteriormente eram redigidas num guião de intenções por parte do realizador. Tal como acontecera com *Realidade Sim*, *Realidade Não*, *A Que Estiver*. A diferença para *A Palavra*, é que agora constava, no guião de intenções, algumas imagens de referência de vários filmes [imagem.15]. Exigiu-se uma aproximação às referências, tratando-se, na minha opinião, de uma encomenda. As funções, imagem e realização, passaram a estar bem definidas. Este era um momento capital, pois a construção da imagem passava apenas pela execução técnica dos equipamentos, sem abertura ao processo criativo do diretor de fotografia, a sugerir novos procedimentos na realização do filme. As diferenças éticas inviabilizavam a continuação de um trabalho conjunto, como seria o caso da pós-produção. Não era o início de uma guerra, antes pelo contrário, era apenas a constatação que num cinema com estas características, abre espaço a que o realizador incorpore as funções do diretor de fotografia, na construção de um cinema que lhe é muito próprio e interior.

Desta forma, senti a necessidade de perceber, mais concretamente, a posição do diretor de fotografia na ficção, em produções com outros argumentos. Aceitei o convite para aprofundar conhecimentos, sempre na presença de uma relação entre o trabalho que vinha a desenvolver. *Deus Sabe*, é um filme com uma organização muito estruturada. A sua construção começa na delinação de todos os procedimentos a serem executados. Desde a

narrativa aos movimentos de câmara. O facto de existir uma cronologia apertada para a rodagem, implica um aumento de elementos a desempenharem funções específicas. Se no filme *A Palavra*, o diretor de fotografia era quem montava todos os equipamentos e estudava as condições lumínicas, em *Deus Sabe*, era o responsável pela equipa técnica (Operadores de câmara, técnicos de luzes, etc). Isto afeta diretamente o trabalho e põe à prova a capacidade técnica de todos os elementos. O resultado final, numa produção com limitações temporais de rodagem, não define exatamente o *toque* de cada elemento. É uma simbiose entre estilos e capacidades dos executantes. Um trabalho de equipa e de coordenação. O que sobressai é a experiência vivida. O contacto com as pessoas.

Relatório

O trabalho iniciou-se com as primeiras visitas a Mesão Frio. A aproximação aos locais de forma a absorver sensações. Estar em contacto com os locais. É, também, o resultado de indefinições no modo de estar e de se relacionar com o outro. Como manter um relacionamento com o espaço e, principalmente, com as pessoas [imagem.16]. Estava aberto ao erro como um processo evolutivo. Recetivo às mudanças de intenções que o filme poderia abarcar. Saber que o que pode ser, aparentemente, um ritual do quotidiano, transformar-se no objeto essencial do filme. Do banal ao monumental. A importância de Johan van der Keuken. Procurava as inquietações de uma região que sofre uma massiva desertificação. Quando encontrámos o lar da terceira idade, também era uma reflexão do que acontecia em Mesão Frio. O abandono de uma população e das pessoas mais idosas. Como exemplo, o hotel no centro da cidade [imagem.17].

Já dentro do lar da terceira idade, efetuamos variadas *repérages* no sentido de procurar a melhor distância para com o outro. As relações com o corpo que atravessam a objetiva [imagem.18]. A melhor altura para contemplar os movimentos do corpo. Procurava incomodar o menos possível, numa aproximação ao que era o *real* quotidiano das vidas dentro do lar. Neste sentido, foram efetuados diversos testes com a luz natural que entrava no espaço. A que horas e com que ângulos incidia a luz sobre as paredes [imagem.19]. Analisava cada imagem ao pormenor e estudava sobretudo a posição de como deveria estar dentro dos espaços. Relacionava diferentes distâncias focais de modo a obter um *olhar* imparcial. Os diversos corredores seguiram a métrica de *one point perspective* [imagem.20]. Após todos

estes estudos, estava pronto para a rodagem. Sabida a colocação exata e a que horas filmar, poderíamos agora estar atentos ao improviso e às movimentações dos corpos que nos atravessavam como se fossem fantasmas. Foram estes estudos e esta colocação no olhar que importávamos para o filme *A Palavra*.

Tratando-se de um problema totalmente diferente, que nos obrigava a ter outro tipo de cuidados e de relacionamento com as personagens. Neste caso, já não era um edifício com dezenas de pacientes. Entrávamos dentro de uma simples casa, com uma família, fazendo parte desta um miúdo com autismo. Este aumento de proximidade também se viria a refletir no modo como operávamos dentro da casa. Começámos por fazer várias visitas para percebermos de que forma viviam estas pessoas. Quais eram as suas movimentações e, principalmente, de que forma o Tiago reagia à nossa presença [imagem.21]. Um modo de estar que pretende ser o menos incomodativo possível, mas que por sua vez é um trabalho muito construído, inclusive, com as personagens [imagem.22]. Que colocação seria a da câmara e que enquadramento procurar? A importância do *fora de campo* seria fundamental para encontrarmos o nosso plano. Apesar da rodagem ter tido início no final de dezembro, as repérages começaram em Julho. Visitámos uma escola em Pedras Salgadas onde se encontravam dois miúdos que estavam ao cuidado de uma terapeuta ocupacional. Procurávamos perceber o que era o autismo e como nos deveríamos relacionar com estes miúdos que necessitavam de um cuidado especial. Já dentro da casa do Tiago, fizemos diversos testes de enquadramento e de luz. Anotava cada plano executado com diversos detalhes e problemas técnicos. O método era procurar as melhores condições de cada espaço. Comparava as diferentes condições de luz, no sentido de ir ao encontro da intenção do realizador. Um tipo de penumbra que oculte o sorriso e o choro de forma a não tornar o filme risível ou lamecha [imagem.23]. Era realmente isso que observava, uma linha ténue entre momentos de alegria e tristeza. Era também um trabalho de circunspeção.

Filmámos várias sessões de terapia, com diferentes distâncias focais e enquadramento. No final, eram milímetros entre enquadramentos e sempre à mesma hora de rodagem. O que principalmente variava era o conteúdo cénico da *mise-en-scène*, com as personagens a reagirem de diversas formas. É um trabalho essencialmente de tempo e paciência. Pretende-se fixar um ritmo, algo que se aproxime ao quotidiano. Compõe-se e ilumina-se respeitando as distâncias. Um método que se aproxima, creio, do trabalho de Pedro Costa com *No Quarto da Vanda*. Acompanhar uma família todos os dias nas suas rotinas e afazeres [imagem.24]. A cozinhar; lavar a roupa; estender a roupa; passar a ferro; arrumar os quartos; dar banho ao

Tiago; entre outras atividades. Pretende-se, acima de tudo, conviver com as personagens. Deixar que estas nos permitam entrar nas suas vidas para registar o seu quotidiano. Cada imagem responde por si, como se cada uma fosse um filme. Reserva-se a sua sequência no processo de montagem.

Ficha Técnica

Título: A Palavra

Produção: DAI | ESMAE | IPP

Produtor: Diogo Nóbrega

Ano de Produção: 2014

Imagem: Ismael Afonso

Som: Pedro Santos

Realização: Diogo Nóbrega

Bibliografia

ACTIVA

- COSTA, Pedro – *Um melro dourado, um ramo de flores, uma colher de prata*. Lisboa: Midas Filmes|Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-24-6
- THOM, Anderson [e tal] – *Cem Mil Cigarros/ Os filmes de Pedro Costa*. Lisboa: Orfeu Negro, 2009. ISBN 978-989-95565-9-1
- COOK, Benjamin [e tal] – *Digital Cinema*. Porto: Sociedade Porto 2001, 2001. ISBN 972-98533-2-0
- ANDIÓN, Margarita Ledo – *Cine de Fotógrafos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. ISBN: 978-842-52200-1-2
- GOULET, Pierre-Marie [e tal] - *O Olhar de Ulisses: Resistência*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, 2001 ISBN 972-98533-0-4

- GOULET, Pierre-Marie [e tal] - *O Olhar de Ulisses: O Som e a Fúria*. Porto: Porto 2001 Capital Europeia da Cultura, 2001 ISBN 972-98533-0-5
- COSTA, João Bénard [e tal] – *Abbas Kiarostami*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2004. ISBN 972-619-213-7
- DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Movimento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. ISBN 972-37-0958-9
- DELEUZE, Gilles – *A Imagem-Tempo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1096-0
- BARSAM, Richard Meran – *Nonfiction Film*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. ISBN 0-253-20706-1
- JOLY, Martine – *A Imagem e a Sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2002. ISBN 972-44-1181-8
- NEGREIROS, José de Almada – *Ensaio I: Obras completas*. Lisboa: Editorial Estampa, 1971.
- RANCIÈRE, Jacques – *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010. ISBN 978-989-8327-06-2
- RANCIÈRE, Jacques – *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN 978-989-8327-20-8
- STRAUSS, Frédéric – *Conversas com Pedro Almodóvar*. Lisboa: 90° Editora, 2006. ISBN 978-972-8964-03-0
- PINA, Manuel António – *Aniki-Bóbó*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2012. ISBN 978-972-37-1659-7
- TARKOVSKY, Andrei - *Sculpting In Time*. Texas: University of Texas Press, 1987.
- NICOLAU, João – *João César Monteiro*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005. ISBN 972-619-224-2.
- FERREIRA, Carlos Melo – *As Poéticas do Cinema*. Porto: Edições Afrontamento, 2004. ISBN 972-36-0729-8
- BRESSON, Robert – *Notas Sobre o Cinematógrafo*. Porto: Porto Editora, 2000. ISBN 972-0-45052-5
- NYKVIST, Sven [e tal] – *Acerca de Andrei Tarkovsky*. Madrid: Ediciones Jaguar. ISBN 84-95537-13-3

PASSIVA

- COSTA, João Bénard [e tal] – *Cinema e Pintura*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2005. ISBN 972-619-222-6
- STRAUB, Jean-Marie [e tal] – *Straub/Huillet*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998. ISBN 972-619-119-X

Filmografia

- Pedro Costa. (1990). *O Sangue*. Lisboa: Midas Filmes.
- Pedro Costa. (1995). *Casa de Lava*. Lisboa: Atalanta Filmes.

- Pedro Costa. (2000). *No Quarto da Vanda*. Lisboa: Midas Filmes.
- Johan Van der Keuken. (1964). *Blind Kind*. Hilversum: VPRO.
- Johan Van der Keuken. (1966). *Herman Slobbe*. Hilversum: VPRO.
- Johan Van der Keuken. (1988). *The Eye Above The Well*. Barcelona: Prodimag
- Johan Van der Keuken. (1997). *To Sang Fotostudio*. Barcelona: Prodimag
- Jean-Daniel Pollet. (1973). *L'Ordre*. Montreuil: Les éditions de l'oiel.
- Jean-Daniel Pollet. (1963). *Méditerranée*. Montreuil: Les éditions de l'oiel.
- Wim Wenders. (1985). *Tokyo-Ga*. Barueri: Europa Filmes.
- Sharunas Bartas. (1997). *A Casa*. Lisboa: Atalanta Filmes.
- Chantal Akerman. (1975). *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Bruxelas: Paradise Films.
- Ingmar Bergman. (1966). *Persona*. Lisboa: Leopardo Filmes
- Ingmar Bergman. (1966). *Winter Light*. Lisboa: Leopardo Filmes
- Jon Fauer. (2006). *Cinematographer Style*. US: T-Stop productions
- Abbas Kiarostami. (1997). *Taste of Cherry*. Lisboa: Atalanta Filmes.
- Yasujiro Ozu. (1953). *Tokyo Story*. Lisboa: Leopardo Filmes
- Peter Weber. (2003). *Girl With a Pearl Earring*. Warsaw: ITI Cinema
- Wang Bing. (2013). *Feng Ai*. Japan: Moviola
- Diogo Nóbrega. (2013). *Realidade Sim. Realidade Não. A Que Estiver*. Porto: IPP

Webgrafia

- COSTA, Ricardo Costa – <http://ricardocosta.net/> [Consultado: 02 Junho 20014]
- Radovanovic, Goran - https://www.youtube.com/watch?v=7uVBtzL_VWE#t=122 [Consultado: 29 Junho 2014]
- Costa, Pedro - <http://www.youtube.com/watch?v=PBc3d0FgIY4#t=1444> [Consultado: 5 Julho 2014]
- MENDES, Miguel Gonçalves - <http://www.rtp.pt/play/p1500/e159491/bairro-alto-vi> [Consultado: 8 Julho 2014]
- KEUKEN, Johan Van Der - <http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=319> [Consultado: 22 Julho 2014]
- ALMENDROS, Nestor - <https://docs.google.com/file/d/0B6F7Eoev69vMzV6cTA3Mk5zUFk/edit?pli=1> [Consultado: 10 Agosto 2014]
- NYKVIST, Sven - <http://fleetfilms.blogspot.pt/2010/07/sven-nykvist-interview-from.html> [Consultado: 20 Setembro de 2013]

Anexos



[imagem.1]



[imagem.2]



[imagem.3]



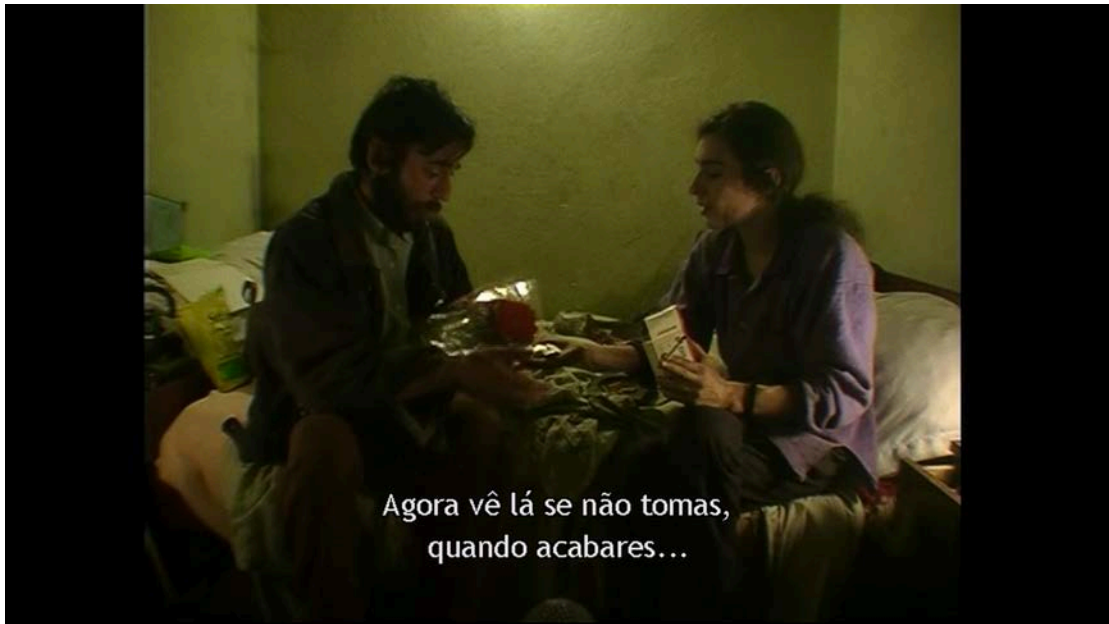
[imagem.4]



[imagem.5]



[imagem.6]



[imagem.7]



[imagem.8]



[imagem.9]



[imagem.10]



[imagem.11]



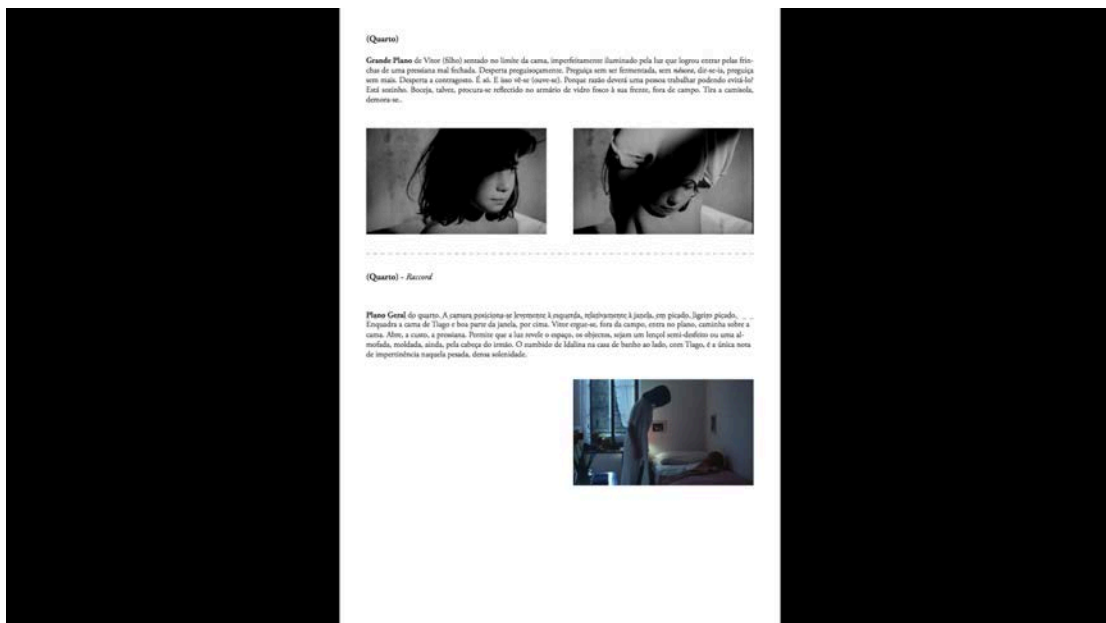
[imagem.12]



[imagem.13]



[imagem.14]



[imagem.15]



[imagem.16]



[imagem.17]



[imagem.18]



[imagem.19]



[imagem.20]



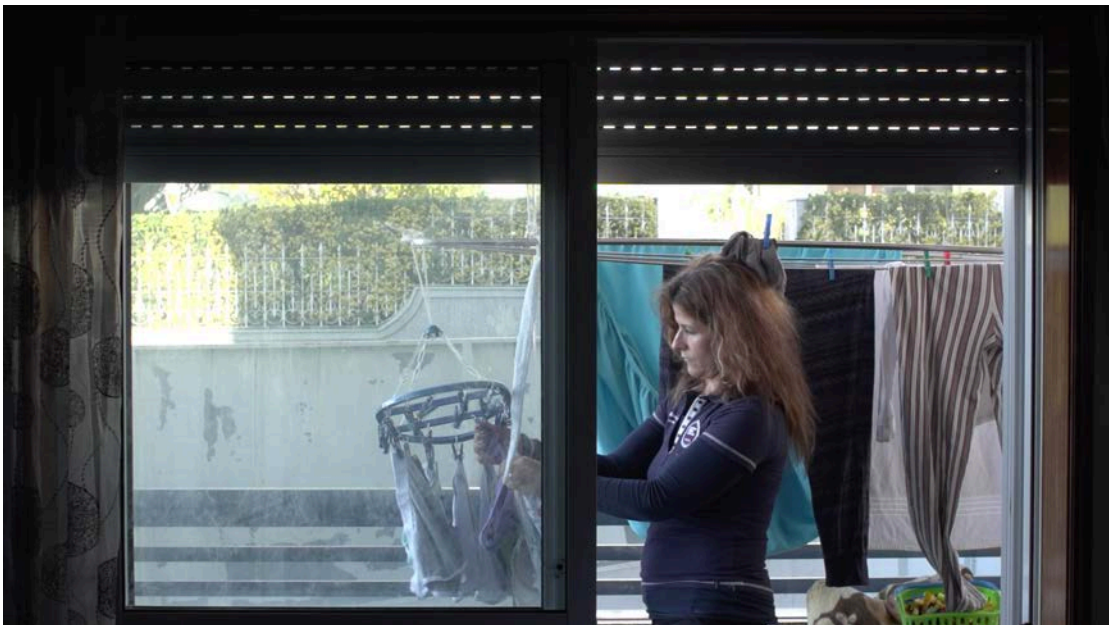
[imagem.21]



[imagem.22]



[imagem.23]



[imagem.24]